www.cineclubnucleo.com **Con el apoyo del INCAA y la gerencia de Espacios INCAA** ◻ Fundado por Salvador Sammaritano ◻ Fundación sin fines de lucro ◻ Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubes ◻ Miembro de la Federación Internacional de Cine Clubes ◻ Declarada de interés especial por la Legislatura de la Ciudad de Bs. Aires	Temporada Nº **59** Exhibición Nº **7598** Cine **COSMOS – U.B.A.**
Usted puede confirmar la película de la próxima exhibición llamando al 4825 4102 o escribiendo a: **ccnucleo@hotmail.com**	Buenos Aires, lunes 18 de junio de 2012 Todas las películas que se exhiben deben considerarse **Prohibidas para menores de 16 años**

VEA CINE EN EL CINE – VEA CINE EN EL CINE - VEA CINE EN EL CINE

EL ESTADO DE LAS COSAS

(*Der Stand der Dinge,* Alemania / Portugal / EE.UU. - 1982)

Dirección: WIM WENDERS. *Guión*: Robert Kramer, Josh Wallace, Wim Wenders. *Dirección de fotografía:* Henri Alekan, Fred Murphy, Martin Schäfer. *Música original*: Jim Jarmusch, Jürgen Knieper. *Montaje*: Jon Neuburger, Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen. *Mezcla de sonido:* Neal Marshad. *Decorados*: Maria Gonzaga. *Elenco*: Isabelle Weingarten (Anna), Rebecca Pauly (Joan), Jeffrey Kime (Mark), Geoffrey Carey (Robert), Camila Mora-Scheihing (Julia), Alexandra Auder (Jane), Patrick Bauchau (Friedrich Munro), Paul Getty Jr. (Dennis), Viva (Kate), Samuel Fuller (Joe), Artur Semedo, Francisco Baião, Robert Kramer, Allen Garfield (Gordon), Roger Corman (el abogado), Gisela Getty (la secretaria), Monty Bane (Herbert), Janet Graham (Karen), Judy Mooradian (mesera), Wim Wenders. *Producción*: Paulo Branco, Pierre Cottrell, Renée Gundelach, Christoph Holch, Chris Sievernich. *Productoras*: Artificial Eye, Gray City, Musidora Films, Pari Films, Pro-ject Filmproduktion, Road Movies Filmproduktion, V.O. Filmes, Wim Wenders Productions, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). *Duración*: 120’.

El Film

El estado de las cosas cuenta la historia de un director de cine, Friedrich Murnau, apodado Fritz, que está varado con todos sus equipos y su personal en la costa de Portugal. Están en el medio del rodaje de un film de ciencia ficción llamado **Los sobrevivientes**. Fritz, su director de fotografía, su guionista y el resto de su gente están esperando una ayuda económica que no llega. El productor del film no se comunica con ellos. Fritz decide emprender la búsqueda de su esquivo productor norteamericano (Gordon), y viaja a los Estados Unidos a buscarlo. Finalmente lo encuentra a bordo de una especie de motor home, deambulando por el paisaje urbano de Hollywood, huyendo de la mafia que lo persigue. Luego de una serie de discusiones e intercambios, Fritz se reconcilia con él. Finalmente mueren asesinados por la mafia y Fritz alcanza a filmar su propia muerte. Aparecen en el filme dos de los mas grandes autores de films norteamericanos: Roger Corman y Samuel Fuller. Los dos realizan actuaciones muy significativas (indicativas) respecto del código cinéfilo del que hablábamos. Fuller hace el papel de un fotógrafo experimentado, norteamericano, que se las sabe todas, que está siempre un paso más adelante que Friedrich, el director alemán. Fuller va previendo lo que va a pasar, primero le oculta que están filmando con las colas, con restos, de esa forma hace que el director siga trabajando como si nada ocurriese, puesto que sabe que si Friedrich se diera cuenta dejaría de filmar y la angustia se haría insostenible. Inclusive cuando Fuller (Joe Corby) se toma el avión para Estados Unidos (su esposa murió) le dice a Friedrich que cuando todo se arregle que lo llamen, que él va a estar allí ya que no tiene otra cosa que hacer. Esto resume uno de los temas sobre los que Wenders quiere reflexionar: el tema de la disponibilidad. Condición necesaria del héroe para que se produzca la aventura. Fritz, el director, quiere hacer su película pero no puede hacerla, lee la novela *The Searchers*, que además de ser el film de John Ford y de resumir la iconografía del héroe, es un título emblemático de la situación actual del director. Cuando viaje a Estados Unidos, a buscar a Gordon, es decir cuando se transforme en un *searcher*, la aventura comenzará. En **El estado de las cosas** se plantea una crítica al sistema representativo del cine clásico y también una suerte de ajuste de cuentas con el emblema más visible del cine norteamericano de esa época: Francis Ford Coppola Wenders filma **El estado de las cosas** cuando es contratado por Coppola para filmar la vida de Dashiell Hammett. Coppola como productor y Wenders como director.

Durante esta filmación ambos se pelean porque Wenders filma de más, se va de presupuesto, se toma más tiempo del que Coppola creyó necesario, y además, y esto es lo fundamental, porque no cuenta una historia en términos clásicos. Wenders llega a **El estado de las cosas** planteando una serie de dudas acerca de la narración representativa que quiere imponer, y que aún no sabe si funcionará en términos estéticos. **El estado de las cosas** transmite los interrogantes y las inquietudes de Wenders respecto de la utilización de los códigos narrativos tradicionales del cine clásico, que serán resueltos unos años después en **El cielo sobre Berlín**. Coppola es un símbolo, es la personalidad más notoria de Hollywood. Ha construido esa personalidad a la manera de un Hitchcock, un Orson Welles o un John Ford. Es lo que llaman *the big personality* y que se maneja tanto cuando se filma como cuando no. Roger Corman, en el film, hace las veces de abogado de Gordon. Recordemos que Corman fue el padrino artístico de Coppola, le produjo su primera película (**Dementia 13**) cuando éste era estudiante de cine. El problema aquí es determinar si todas estas citas funcionan dentro del film, es decir si no obstaculizan su visión. La cuestión que deberíamos resolver es si es correcto, en un nivel estético, que el cine (y el arte en general) se haga tanta referencia a sí mismo. Esta es una tendencia del arte contemporáneo, arte que está hecho de citas, que está construido por referencias que lo hacen sentirse seguro, pues el arte contemporáneo se siente inseguro, ilegítimo, si no puede citar a las fuentes. En literatura Borges y Joyce citan a otros escritores, en música Stravinsky, Bartok, Piazzolla citan otros compositores, Picasso y Bacon citan otros lugares de la Pintura. Esta propensión a la cita corresponde al arte contemporáneo, sabemos que un artista clásico jamás citaba, no podemos imaginarnos a un artista del Renacimiento construyendo una obra por medio de citas (pensemos en Shakespeare que no citaba a nadie). El arte contemporáneo se siente descolocado, busca las fuentes, el saber, para poder encontrar su legitimización. Con todas estas citas Wenders nos comunica que él conoce a los Clásicos y que a partir de ellos, y una vez ubicados imaginaria y simbolicamente, puede permitirse la intención de concretar, de agregar, una obra al arte. Una tendencia en el cine de los años 80 (Coppola, Scorsese, Bertolucci) es la de realizar películas testamentarias, es decir: filmar como si fuera la última película posible. **Apocalipse Now** o **El último emperador** son films donde todo, absolutamente todo debe estar expresado, contenido en ese discurso, en ellos hay que declarar, opinar, mostrar todo lo que el autor no podría dejar para otro momento. Es una época terminal y quizás no haya próximo film. En el cine clásico esto no sucedía. Pensemos en Hitchcock, un director que vivió para el cine, que filmó 53 películas, y en ninguna de ellas veremos esa desesperación de cerrar, de incluir todo: el mundo, todas las claves, todos los temas y obsesiones, sin embargo estaba todo. Hitchcock filmaba como no tomándose el arte en serio, no se preocupaba por saber si transmitía un mensaje, una cosa absoluta o si develaba ciertas claves, ciertos enigmas. Todo lo contrario son los autores contemporáneos, la función del director (o mejor dicho: la creencia en la función del director) ha variado. **El estado de las cosas** es el testamento de Wenders, es la explicación última de un cine en estado terminal. Es también la consecuencia de una situación que Wenders ha sentido como una obligación de enseñar, que es su deber explicarla hasta sus últimas consecuencias: **El Amigo Americano** y su justificación intelectual: **El estado de las cosas**.

Volviendo al tema de las citas, habíamos dicho que era una tendencia del cine contemporáneo el citar a las fuentes, el opinar sobre todo, el preocuparse por transmitir o develar los enigmas, incluso los del cine. Los autores clásicos (Un Ford, un Hitchcock, un Visconti) no citaban, no opinaban sobre el cine, es muy difícil encontrar referencias al mundo del cine en esos directores. La ventana indiscreta es una suerte de reflexión sobre la idea del espectador que está sentado y ve, en la vereda de enfrente, ese film que se arma en su cerebro y que llamamos **La ventana indiscreta**, si bien es una película sobre el cine, no es una película sobre ciertos films, la referencia es teórica. Wenders cita directores alemanes que filmaban en Hollywood: Douglas Sirk, Murnau y Lang. El nombre del protagonista es Friedrich Munro es decir Friedrich Wilhelm Murnau, el padre del cine alemán que terminó filmando (**Amanece**, **Tabú**) y muriendo, trágica y sospechosamente, en Hollywood. Hay una necesidad de legitimizar las fuentes de las cuales se parte. En **El estado de las cosas** (un título muy alemán por cierto) Wenders crea una suerte de armazón estructural simbólico muy objetal: la cámara de cine, la polaroid, los relojes, el metrónomo, el violín, los cigarrillos, el libro, el vestuario, la computadora, los espejos, la máquina de escribir, el tronco, etc., todo parece constituir una especie de catalizador, nos quedamos esperando el momento en que todo esto produzca una reacción que no sucederá. En ese mundo objetal, los personajes reaccionan simulando desesperación. Como en todos los films de Wenders, la desesperación de los personajes es muy tranquila, casi se trata de una desesperación chic. El transcurso del tiempo es mostrado con desesperación didáctica. En **El estado de las cosas** el personaje llamado Gordon dice que lo que hay que hacer en cine es contar historias sino nada es posible, al mismo tiempo el director, Friedrich Murnau, insiste en que lo que hay que hacer no es contar historias sino los espacios, los intervalos que separan o rodean a los personajes. Coppola echa a Wenders y termina él mismo filmando la película. Por todo esto podemos decir que **El estado de las cosas** es una suerte de ajuste de cuentas que hace Wenders con esta especie de padre simbólico, de padrino mejor dicho, que es Coppola y con todo el cine norteamericano. Wenders siente una fascinación por el cine americano en cuanto cinéfilo europeo, pero al mismo tiempo un rechazo por esa manera de filmar que no es, y que fatalmente nunca podrá ser, la suya. Durante todo el film se insiste en hablar sobre la manera clásica de contar historias: por qué blanco y negro, por qué en color, por qué no cuenta una historia; a lo que Wenders, mediante su alter ego, contesta diciendo que todas sus películas tratan sobre lo mismo: la muerte, que es lo que finalmente le ocurre, no termina el film. La idea de proyección de Wenders hacia su padre Coppola circula de la siguiente manera: Gordon da a entender que está usando capitales "negros", de la mafia (otra vez **El Padrino**), lo deja a Friedrich librado a su suerte en lugar extraño (del otro lado del mundo), al mismo tiempo vuelve la fascinación porque se terminan reconciliando, pero

en el momento dado, desde un lugar que no vemos, algo los mata, el film cesa porque el director muere, la cámara se inclina (Recordar que en El amigo Americano el film termina cuando el cine termina: los personajes se "van" de cuadro). Lo único que tiene Friedrich para defenderse es su cámara, que empuñada como un arma, no le sirve, sólo consigue filmar su propia muerte cerrando circularmente su obsesión más profunda. (Recordar que en inglés la palabra "shoot" significa tanto disparar un arma como disparar una cámara filmadora).
Según los grandes maestros del pensamiento y la estética cinematográfica (Faretta, Bazin, Perkins, entre otros) uno de los motivos capitales del discurso cinematográfico es el "punto de vista". Muchos films no se entienden, o no se quieren entender, porque no se entiende el punto de vista, es decir: donde está la cámara, a quien está mostrando, quién está contando el relato. Punto de vista subjetivo o cámara subjetiva es cuando la cámara es un personaje, o la cámara toma el papel de un personaje. Los films basicamente están hechos en punto de vista objetivo, o que mezcla ambos puntos de vista, es decir objetividad con subjetividad: cosas que ven, cosas que nosotros vemos. El punto de vista de cada escena va formando el cómo de cada film, su devenir en términos estéticos.

(Juan E. Lagorio, extraído de www.miradas.net)

Rogamos apagar los celulares
No se pueden reservar butacas